ARTHUR AZEVEDO, TEATRO E REFORMA NA CAPITAL DA REPÚBLICA: A CIDADE NAS PEÇAS *A CAPITAL FEDERAL E GUANABARINA* (1897-1906) [1]

Arthur Azevedo, Theatre Reform in the Republic's Capital: The City in the Plays *A capital federal* and *Guanabarina* (1897-1906)

Arthur Azevedo, teatro y reforma en la capital de la República: la ciudad en las obras *A capital federal* y *Guanabarina* (1897-1906)

ALGA FERREIRA DE MOURA
CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE-CENTRO DE ESTUDIOS IBERO-AMERICANOS
algaferreira@gmail.com

Resumo: neste artigo se apresentam reflexões acerca das transformações urbanas e sócio-culturais ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, então capital da república, tendo por objeto as peças *A Capital Federal* e *Guanabarina*, escritas por Arthur Azevedo. Nas últimas décadas do século XIX a cidade foi tomada por uma onda modernizadora que abarcava, além dos espaços públicos, a sociabilidade e as expressões culturais da população. As analises aqui apresentadas derivam da pesquisa de mestrado intitulada "*O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo. Uma leitura do espaço urbano nas peças A Capital Federal e Guanabarina (1897-1906)*".
Palavras-chave: Primeira República, Arthur Azevedo, *A capital federal*, *Guanabarina*, Rio de Janeiro

Abstract: this article introduces reflections on the urban and socio-cultural changes happened in the city of Rio de Janeiro, capital of the Brazilian First Republic. The research objects and sources were the plays *A Capital Federal* and *Guanabarina*, written by Arthur Azevedo. In the last decades of the 19th century the city was taken by a modernizing wave that included not only the public spaces, but also the population's sociability and cultural expressions. The analyses introduced here are derived from the master's research entitled "*The Arthur Azevedo's Rio de Janeiro. A reading of the urban space in A Capital Federal and Guanabarina (1897-1906)*", carried out under the supervision of professor Jaime de Almeida (PPGHIS-UnB/ Brazil) and funded by CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
Keywords: First Republic, Arthur Azevedo, *A capital federal*, *Guanabarina*, Rio de Janeiro

Resumen: este artículo propone unas reflexiones acerca de los cambios socioculturales ocurridos en la ciudad de Río de Janeiro, la capital de la Primera República brasileña, a través del estudio de las obras *A Capital Federal* y *Guanabarina* de Arthur Azevedo. En las últimas décadas del siglo XIX, la ciudad fue tomada por una ola modernizadora que incluía no solamente los espacios públicos, sino también la capacidad de socializar de las personas y las expresiones culturales. El análisis aquí propuesto deriva de la investigación de maestría titulada *O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo. Uma leitura do espaço urbano nas peças A Capital Federal e Guanabarina (1897-1906)*".
Palabras clave: Primera República, Arthur Azevedo, Capital federal, Guanabarina, Rio de Janeiro

[1] Este artigo é parte resultante da pesquisa de mestrado intitulada "O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo", realizada entre março de 2009 e julho de 2011 no Programa de Pós-graduação da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Recibido: 30/09/2013
Aprobado: 25/11/2013

Década de 1890. A República cede lugar ao seu primeiro governo civil. A eleição de Prudente de Morais, que tomou posse em novembro de 1894, marcou o afastamento dos militares da cena. O governo passou-se em meio à mediação de conflitos e a administração da crise criada pelo encilhamento.[2] O novo regime promoveu a substituição da elite governante, fazendo ascender as oligarquias cafeeiras que trouxeram consigo anseios e metas de modernização para o país. O arranjo federalista, permitindo uma maior autonomia das elites políticas locais, possibilitou um amplo destaque no jogo político nacional aos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

A ascensão da elite cafeicultora se deu no momento em que os desdobramentos da industrialização ofereciam oportunidades de crescimento aos países exportadores de matérias-primas e gêneros alimentícios. Em 1898, o Brasil contraiu o primeiro *Funding Loan*. A conseqüente imposição de uma nova política cambial e o aumento das exportações, dava ao país alguns anos de tranqüilidade econômica. A modernidade se apresenta, assim, atrelada à adesão a uma engrenagem superior, cujos padrões e regras eram ditados pelas potências industriais.

Até finais do Império, a Igreja respondia pelos registros de nascimento, casamento e morte da população e a divisão da cidade era feita por freguesias eclesiásticas. Assim sendo, a cidade passou de 5 freguesias urbanas em 1821, todas na área central, para 13 freguesias urbanas em 1870, ocupando áreas antes rurais (Abreu, 1988: 37, 39). Por volta da década de 1840, o aprimoramento dos meios de transportes e o escoamento e aterramento de pântanos levaram a elite, que antes habitava as freguesias da Candelária e São José, a se deslocar para regiões mais distantes. Enquanto isso, os casarões por eles desocupados no centro da cidade, eram tomados pela população pobre que, pelas condições gerais da cidade, preferiam morar em lugares próximos aos seus locais de trabalho. Desta maneira, a cidade se expandia, na direção sul, pela Glória, Catete, Laranjeiras e Botafogo; e, na direção norte, impulsionada pela residência real em São Cristóvão e, posteriormente, pelo deslocamento das fábricas para essa região.

É em meio a essas mudanças que se estabelecem no Rio de Janeiro dois forasteiros: Arthur Azevedo e o *teatro ligeiro*. Nascido em São Luiz do Maranhão, Arthur Azevedo muda-se para o Rio de Janeiro em 1873 após ser demitido da Secretaria de Governo de São Luiz por causa das críticas por ele publicadas na imprensa local. Lá, além de funcionário da administração, ele era também literato e jornalista. Com seu espírito crítico, popularesco e progressista, ele prosseguiu sua vida jornalística, tendo trabalhado também como professor e funcionário público no Ministério da Viação (Neves e Levin, 2009). Escrevendo diversos gêneros literários, foi elogiado e censurado pela crítica, ganhando destaque, sobretudo, pelos seus textos teatrais.

[2] Visando suprir a necessidade de meio circulante e dinamizar a economia, em 1890 o ministro Rui Barbosa alterou a lei societária e ampliou o número de bancos emissores. Em conseqüência, criou-se uma onda especulativa que terminou com uma grande crise em 1891 (Dean, 1992: 337-338).

O avanço da urbanização e a diversificação da estrutura social causados pelos desdobramentos da industrialização e do capitalismo tiveram conseqüências também sobre as atividades artísticas, fazendo com que se estendessem por camadas maiores da população; por outro lado a ampliação das redes de transporte e comunicação levaram ao que Eric Hobsbawm denominou "internacionalização da criação artística" (Hobsbawm, 1988: cap. 9). Ao estender seu alcance a uma área —as artes— antes reservada à nobre fruição do espírito esse processo promoveu a mercantilização da cultura.[3]

O público das comédias aumentava na mesma medida em que elas se distanciavam do refinamento das altas comédias para se orientar pela estandardização capitalista. Em 1859, foi inaugurado na Rua da Vala —atual Rua Uruguaiana—, o *Alcazar Lyrique*, idealizado pelo francês Joseph Arnaud, que seguia as feições dos cabarés franceses tendo em seu programa as operetas, precursoras do teatro musicado na cidade (Veneziano, 1991). Esta casa é tida como a principal responsável pela disseminação dos espetáculos do *teatro ligeiro*[4] no Rio de Janeiro. Dentre todas as expressões das comédias musicadas, a de maior destaque nos palcos brasileiros foram as *revistas-de-ano*. Surgidas nas feiras francesas a partir de adaptações da *Commedia Dell'Arte*, chegaram a Portugal na metade do século XIX e de lá vieram rapidamente para o Brasil. No Rio de Janeiro, contudo, só ganharam maior destaque —após algumas tentativas frustradas— com a apresentação de *O Mandarim*, escrita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio e estreada em 1884. Segundo Neyde Veneziano,

> esta paisagem de contradições, da escravidão e da nobreza, das doenças e da festa, dos entrudos e do requinte, da dívida externa e do falso aparato, das corrupções e do moralismo, não escapou aos revistógrafos, que extraíam dos acontecimentos os aspectos risíveis, próprios à sátira. (Veneziano, 1991: 30)

As revistas de ano tinham por base revisar o ano que acabava de findar. Para tanto, valiam-se de uma estrutura pré-determinada que incluía diversos elementos cênicos, personagens e recursos dramáticos que conduziam o desenrolar dos fatos apresentados, sempre em forma de escárnio. Com o passar do tempo e o sucesso da fórmula, novos elementos foram acrescidos, em especial a malícia e a sensualidade através de tiradas picantes e da figura das vedetes (Veneziano, 1991), ditando um rumo muito criticado até por um dos maiores revistógrafos do país, Arthur Azevedo.

---

[3] Sugestão de leitura crítica: Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1985), *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

[4] Teatro ligeiro é a denominação dada ao conjunto de espetáculos que compunham as comédias musicadas. Eram vaudevilles, cafés-cantantes, mágicas, cabarés, zarzuelas, burletas e revistas-de-ano, que foram introduzidos no Rio de Janeiro pela opereta —uma derivação da Opéra Comique. Eram todos integrantes do gênero da comédia, dividido então em comédias musicadas, ou baixas comédias —muito populares— e comédias de costumes, ou altas comédias —defendidas pela crítica da época.

> Nada impede, realmente, que nas revistas haja gramática, bom senso, crítica, observação, prosa limpa e versos bem feitos, nem me parece que ao homem de letras mais reputado fique mal o escrevê-las.
> O gênero desmoralizou-se no Rio de Janeiro porque uns tantos indivíduos entenderam que, para fazer uma revista, não era necessário mais que papel, pena e tinta. Os empresários aceitaram e o público aplaudiu as produções informes desses indivíduos, confundindo-as injustamente com aquelas em que havia um pouco de arte compensadora; mas de agora em diante conto que haja um pouco mais de justiça, e comece o publico, em se tratando de revistas, a separar o trigo do joio. (Azevedo em Neves e Levin, 2009)

A relação do *teatro ligeiro* com a crítica remonta à construção da identidade nacional na república. Predominou, na época, a construção do nacionalismo por vias europeizantes, renegando expressões de caráter popularesco ou que remetessem a traços da época do Império e da Colônia, incompatíveis com o progresso e a ordem que almejavam. Julgavam ser esse passado o responsável pelo atraso do país, isso além da premente necessidade de legitimação do regime republicano (Carvalho, 1990). Nessa onda, foi simbólica para a construção da imagem moderna da cidade a destruição do cortiço Cabeça de Porco na administração de Barata Ribeiro em 1893 (Rocha, 1995: 46). Nos anos seguintes, e, principalmente, após as reformas de 1902-06, foram alvos de censura e proibição: o costume das serestas, o porte e uso do violão, as festas e formas de religiosidade popular (como as que ocorriam em dias santos); restrições e regras impostas à comemoração do carnaval, a lei de obrigatoriedade do uso do paletó e de sapatos; a caça aos quiosques, vendedores ambulantes, mendigos e cães vadios (Sevcenko, 1999: 33-34).

Os gêneros que compunham o teatro ligeiro abasteciam-se de expressões da cultura popular para a composição e renovação de seus espetáculos. Também por seu caráter de entretenimento, se vinculando muito mais ao ganho de capital do que à educação do seu público, a comédia musicada foi execrada por parte da crítica do Rio de Janeiro. Grande parte dos literatos responsáveis pelas críticas empregava-se nas redações dos jornais ou nas repartições do governo, senão em ambos, uma vez que com o mercado editorial pouco desenvolvido, era quase impossível viver apenas da publicação de livros. Para esses críticos, o Estado deveria intervir nas artes dramáticas promovendo a reforma necessária no gosto do público e fazendo frente à invasão estrangeira, através da construção de teatros, da subvenção e do controle das peças encenadas. Por sua vez, os teatrólogos e empresários do teatro deveriam se inspirar no teatro realista francês e nas altas comédias, levando aos teatros fórmulas que julgavam elevar os espíritos e a cultura das platéias (Cafezeiro, 1996; Neves e Levin, 2009; Sevcenko, 1999).

Arthur Azevedo mantinha laços tanto com a produção literária e teatral erudita, quanto com uma produção mais popularesca e comercial.

Compartilhava com os outros literatos o apreço por uma forma literária mais elevada e o desejo de vê-la prosperar. Defendia a civilização de modos e costumes, e os avanços do progressismo, mas via na cultura popular a possibilidade de construção de um teatro verdadeiramente nacional. Isso, além do inegável apelo comercial, necessário tanto para a manutenção das empresas destinadas à montagem e encenação teatral, quanto para o sustento de teatrólogos e atores frente à concorrência das companhias estrangeiras —muito frequentes em solo nacional desde o desenvolvimento técnico das viagens transoceânicas em meados do século XIX.

A Capital Federal, o novo ritmo no velho espaço

Contando com o entusiasmo do público e da crítica estreou no dia 9 de fevereiro de 1897, no teatro Recreio Dramático, aquela que foi considerada umas da obras primas de Arthur Azevedo —a burleta[5] *A Capital Federal*. Afirmava a *Gazeta de Notícias* dois dias após a estréia;

> O Recreio apanhou anteontem uma das mais extraordinárias enchentes de que se tem notícia em teatro. Não havia lugar nem para a cabeça de mais um espectador retardatário. Acresce que o público que enchia a elegante sala era o público ilustrado das primeiras representações. [...] Em suma, toda a roda elegante, toda a mais fina sociedade fluminense. (Gazeta de Notícias)

O enredo da peça centra-se na respeitável família de um fazendeiro mineiro que se desloca para Capital Federal para procurar o noivo sumido de sua filha. Utilizando o escárnio como forma de crítica ao expor o ridículo[6] —e quiçá induzindo sua correção— Azevedo coloca a família do fazendeiro em contato com as modernidades da vida na capital, e também seus percalços e perdições. Alguns dos cenários onde transcorrem a peça são: um luxuoso hotel denominado Grande Hotel da Capital Federal, uma agência de alugar casas, o Largo da Carioca, a casa de uma *cocote* e um *velódromo.*[7]

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko afirma que o problema habitacional da cidade havia se tornado crônico desde, pelo

---

[5] "Comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, menos caricatural que a farsa e geralmente entremeada de números musicais. De caráter alegre e vivo e muito próxima da opereta, seu texto parte, em princípio, de um ludíbrio preconcebido; peça alegre, em prosa, entremeada de versos cantados" (Teixeira, 2005: 60).

[6] Esse princípio é um dos fundamentos da sátira e é conhecido pela máxima de Jean de Santeuil (1630-1697) "Castigat ridendo mores". O princípio moralizante da sátira é conhecido desde a Antiguidade, por exemplo, em Lucílio e Horácio; foi retomado pela Commedia Dell'Arte e se disseminou entre escritores como Molière e Gil Vicente. Mais a respeito em Grigorieff, Nathan. Hablamos latín sin saberlo. Barcelona, CEAC Ediciones, 2006. Silva, A. C. *Revista Philologus*. "O Alienista e a sátira clássica antiga", n.º 29, Ano 10 (2004), pp. 41-50.

[7] Note-se o aportuguesamento dos termos franceses *Cocotte* e *Vélodrome*.

menos, a década de 1880 (Sevcenko, 1999). Na peça *A Capital Federal*, o primeiro pouso do fazendeiro Eusébio e de sua família é o Grande Hotel da Capital Federal. Contudo, com o alto custo das diárias no hotel eles saem à procura de uma casa, donde surge já no segundo quadro A Agência de alugar casas. Com essa alegoria Azevedo retrata o problema habitacional da cidade. O trabalho da agência consistia em fazer indicações de casas disponíveis para aluguel, cobrando por este serviço de indicação a taxa de Rs 5$000 (cinco mil réis). Dessa forma, a escassez de moradias mostra sua face oportunista. O problema e suas conseqüências se apresentavam a todos os habitantes da cidade, fosse pela dificuldade em encontrar habitações disponíveis, fosse pela insalubridade de muitas das habitações. Para uma parte considerável da população a solução foi a ocupação dos cortiços e estalagens resultantes da adaptação dos antigos casarões da elite que se retirava, então, para palacetes erguidos nos arrabaldes – Glória, Catete, Botafogo. Enquanto proliferavam os aproveitadores e os arranjos insalubres, apresentavam-se situações como esta:

> **O Proprietário** —A minha casa é na Praia Formosa.
> **Mota e Figueiredo** —Que horror!
> **O Proprietário** —Um sobrado com três janelas de peitoril. Os baixos estão ocupados por um açougue.
> **Mota e Figueiredo** —Xi!
> **A Senhora** —Deve haver muito mosquito!
> **O Proprietário** —Mosquitos há em toda a parte. Sala, três quartos, sala de jantar, despensa, cozinha, latrina na cozinha, água, gás, quintal, tanque de lavar e galinheiro...
> **A Senhora** —Não tem banheiro?
> **O Proprietário** —Terá, se o inquilino o fizer. A casa foi pintada e forrada há dez anos; está muito suja. Aluguel, duzentos e cinqüenta mil-réis por mês. Carta de fiança passada por negociante matriculado, trezentos mil-réis de posse e contrato por três anos. O imposto predial e de pena d'água é pago pelo inquilino. (Azevedo, 2011)

Se questões conjunturais não viabilizaram intervenções mais amplas, diversas intervenções menores davam novos ares ao velho espaço colonial. Entre as várias novidades do final do século XIX estavam: a navegação a vapor na Baía da Guanabara, o serviço telegráfico por código Morse, a abertura da estrada e a implantação do serviço regular de diligência entre Petrópolis e Juiz de Fora, a iluminação a gás, a Estrada de Ferro Dom Pedro II, *ferry boats* entre o Rio e Niterói, início da implantação dos serviços de esgoto, substituição do padrão arquitetônico colonial pelo Neoclássico e pelo Ecletismo, calçamento com paralelepípedos em algumas freguesias da cidade, transporte urbano por bondes e ônibus de tração animal (Abreu, 1988).

Na peça, várias cenas tem sua ação tendo os transporte, mais especificamente os bondes, como referência. Alguns exemplos aparecem quando a família do fazendeiro Eusébio atravessa os arcos da Lapa para

jantar em Santa Tereza; no encontro marcado entre Figueiredo e Benvinda no Largo da Carioca, ou ainda na cena em que Rodrigues abandona seus rígidos valores familiares para ir jantar com as cocottes que ele encontra enquanto espera o bonde na volta para casa. Outro símbolo de modernidade exposto na peça é o luxuoso Grande Hotel da Capital Federal que aparece nas primeiras cenas. Seu europeísmo civilizado ressalta os conflitos entre os novos hábitos e o provincianismo da população, aqui representado pelos freqüentadores do hotel:

> **O Gerente** (Entrando.) —Deseja alguma coisa?
> **Pinheiro** —Sim, senhor, falar a um hóspede... Eu sei onde é, não se incomode. (Sobe a escada e desaparece.)
> **O Gerente** (Só.) —E lá vai sem dar mais cavaco! Esta gente há de custar-lhe habituar-se a um hotel de primeira ordem como é o Grande Hotel da Capital Federal!

Arthur Azevedo localiza algumas ações da peça no espaço das ruas, mais especificamente, no Largo da Carioca e na Rua Direita, além de citar, a já famosa por seu comércio, Rua do Ouvidor. O destaque dado às ruas, se deve à nova dimensão que elas assumem no século XIX. Se antes eram espaços de passagem com a função de ligar dois pontos, a partir de então elas se tornaram espaços de permanência. No Brasil, durante a época colonial, enquanto as ruas eram entendidas como espaços de passagem, cabia às praças, largos e rocios a função de locais de permanência (Reis, 2000). Desta forma, a vida social se dava, principalmente, nas Igrejas e nos largos e praças em frente a elas. O entendimento e o uso do espaço das ruas como locais de permanência modificou-se com a intensificação do comércio mas, ainda assim, durante o Império, era nos espaços fechados que a vida acontecia; tendo as ruas se tornado, então, espaço de vivência de trabalhadores e escravos. Segundo Rosiane de Jesus Dourado, enquanto o ato de circular pelas ruas, tomando-as como espaço de vivência cotidiana, já não era novidade para as mulheres trabalhadoras e para as ex-escravas, entre as mulheres da classe média e da elite isto era um ícone de modernidade, uma vez que, mesmo durante o Império, era comum elas ficarem reclusas em casa e tinha-se, por exemplo, o hábito de comprar à porta de casa ou mandar escravos buscarem amostras ou produtos (Dourado, 2005).

Desta maneira, as ruas avançam em seu transcurso histórico de mera ligação entre dois ou mais lugares, o que as tornava apenas espaços de passagem, transformando-se em locais de comércio e espaços de vivência cotidiana das classes trabalhadoras.[8] Foram mais tarde tomadas pela burguesia e extrapolaram este uso num movimento recorrente em várias cidades no século XIX e típico da ascensão desse grupo. Assim, tornavam-se espaços vitrine onde, além de circular, quem ali está quer

[8] No Brasil, até então, apenas os homens estavam familiarizados com a vivência dos espaços abertos. Exceção, como já citado, eram as mulheres trabalhadoras e escravas (Dourado, 2005).

também ver e ser visto. Desta forma, o espaço urbano exibe as marcas de identidade de um grupo social em ascensão, a burguesia, e a cotidianidade exprime os limites de vivências dos diferentes grupos sociais (Clark, 2004), ainda que dentro do mesmo espaço físico.

Outros elementos que compõem o cenário sócio-urbano do Rio de Janeiro construído por Arthur Azevedo em *A Capital Federal* são as *cocottes* apresentadas nos personagens de Lola, Mercedes, Dolores e Blanchette; referências ao teatro e à literatura; e a aceleração da percepção do tempo. Lola é uma jovem *cocotte* representada pela atriz Pepa Ruiz, que se diz espanhola e ganha a vida com seus amores declaradamente movidos por interesses. Ela não nega que o que move seus sentimentos são os interesses financeiros, apesar de fazer seus amantes acreditarem que são fruto do mais genuíno amor romântico. Lola sabe que num mundo comandado por homens sua beleza e juventude são seus maiores trunfos, o que se demonstra na segunda cena do sexto quadro:

> **Lola** (Só.) —Faltou-lhe uma frase, para o final da cena— coitado! A respeito da imaginação, este pobre rapaz foi sempre uma lástima! —Os homens não compreendem que o seu único atrativo é o dinheiro! Este pascácio devia ser o primeiro a fazer uma retirada em regra, e não se sujeitar a tais sensaborias! Bastavam quatro linhas pelo correio. —Oh! também a mim, quando eu ficar velha e feia, ninguém me há de querer! Os homens têm o dinheiro, nós temos a beleza; sem aquele e sem esta, nem eles nem nós valemos coisa nenhuma.

Os versos cantados na primeira cena do sétimo quadro introduzem o baile de máscaras em comemoração ao aniversário de Lola e relacionam a juventude ao gozo da vida revelando a noção de que o tempo depressa se esvai devendo ser aproveitado ao máximo. O tempo se acelerava gradativamente desde o Renascimento, enquanto a moral e a lógica burguesa, centrada na família nuclear e na produção laboral, criou o amor romântico e a compartimentação do tempo em horas de trabalho e horas para descanso ou lazer.

As referências às artes se fizeram presentes na menção pelo cocheiro Lourenço ao talento dramático do ator João Caetano, morto 34 anos antes, e na figura do jovem Duquinha, um jovem de família rica seduzido por Lola, que se dizia um poeta decadentista fazendo referências constantes a Paul Verlaine.[9]

A apoteose, recurso usado pelas burletas e revistas de ano para fazer a exaltação de um tema específico ao final de cada ato, foi usada no último quadro de *A Capital Federal* para exaltar a vida rural. Apesar de não ter encontrado registro visual dessa performance é possível inferir, a partir

[9] A poética decadentista foi contemporânea à peça e se destacou nas obras dos franceses Paul Verlaine e Charles Baudelaire, e no Brasil influenciou as obras de Alphonsus de Guimarães e Cruz e Souza.

da fala dos personagens Eusébio e Fortunata, que a exaltação ao campo se fazia em contraposição aos desregramentos da vida urbana que eles encontraram. Num lugar onde se disseminava tão livremente o 'micróbio da pândega', nas palavras do personagem Gouveia (Quadro IX, cena VII e Quadro XI, cena III. Cf. Azevedo, Arthur. A Capitl Federal, 2011.), onde os problemas habitacionais e de higiene traziam o caos para toda a população, os velhos padrões morais e familiares eram solapados em nome do prazer e do divertimento, e a instabilidade política não permitia ações de longo alcance, não seria possível colher os frutos do progresso. Assim, seria necessário esperar o raiar do novo século para que novas ações inspirassem novas esperanças.

Guanabarina, a reforma que conduz à modernidade

Passados os primeiros anos de adaptação do novo regime político, em novembro de 1902, Rodrigues Alves assume a Presidência da República. Encontrando um cenário economicamente favorável ele implementa uma política de modernização, tendo o Rio de Janeiro como principal alvo. Implantada e dirigida por uma oligarquia cafeeira, a República brasileira precisou, em seus primeiros anos, criar todo um repertório ideológico que viabilizasse a sua existência e nele se incluía a reforma da capital —o espelho da nação. De acordo com José Murilo de Carvalho, "tratava-se de uma batalha em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos" (Carvalho, 1990: 10).

Segundo Pechman, se no romantismo a idéia de nação e identidade voltavam-se para a natureza, na busca dos ideais de civilização essas idéias voltavam-se para a cidade (Pechman, 2003: 159-176). A cidade, ou o espaço urbano, eram então o berço do que se acreditava ser civilizado. Essa ascensão do espaço urbano remete à origem e aos valores burgueses. A cidade concentrava então, não apenas pessoas ou ofícios, mas um modo de ser e de viver. Havia pré-requisitos a serem alcançados para que o país pudesse considerar-se moderno, civilizado e cosmopolita, e mesmo que mantivesse sua base econômica no campo, seria no espaço urbano, e neste caso, no espaço urbano da Capital Federal, que se construiria a vitrine do país para o mundo. Seria o Rio de Janeiro, livre de epidemias, fachadas coloniais e ruas estreitas, que simbolizaria a capacidade do país de se equiparar às suas congêneres européias.

Assim, visando moldar novos espaços, hábitos e um novo imaginário urbano na população carioca, em dezembro de 1902, um mês após assumir a presidência, Rodrigues Alves nomeia Francisco Pereira Passos prefeito do Distrito Federal e, com um arranjo político, enfraquece a Câmara concedendo ao novo prefeito plenos poderes (Rocha, 1995: 57). Entre 1902 e 1906, desenrolou-se uma série de obras que se concentraram, sobretudo, nas áreas centrais da cidade. Foram abertura de avenidas, alargamento e arborização de ruas, construção de novos prédios e de calçamento para pedestres, demolição do morro do Senado e de parte do morro do Castelo, construção do cais do porto e do Canal do Mangue,

canalização de rios, saneamento da lagoa Rodrigo de Freitas, demolição de cortiços e combate aos quiosques, vendedores ambulantes e mendigos.

Em fevereiro de 1906, quando grande parte das obras era concluída, estreava no Teatro Apolo a peça *Guanabarina*. Com inúmeros quadros e personagens, a peça foi a última revista-de-ano escrita por Arthur Azevedo a ser representada nos palcos cariocas.[10] Centrada nos acontecimentos do ano de 1905, a peça retrata através dos personagens Guanabarina e Andrade as reformas da cidade e os embates entre o Progresso e o Carrancismo. Guanabarina, filha da fada Guanabara, é por ela enviada para impedir o sinistro plano de Andrade, gênio mau, de pôr fim às obras e ao avanço do progresso na cidade. Usando diversos personagens e alegorias, Arthur Azevedo retrata as mudanças no espaço urbano tanto quanto nos hábitos e costumes dos habitantes da cidade. Numas das falas do Carrancismo, Azevedo cita as mudanças na cidade:

> **Carrancismo** —Ultimamente apareceram por lá dois desalmados, um ministro das obras públicas e um prefeito *[respectivamente Severiano Müller e Pereira Passos]*, que entenderam transformar a cidade, fazer dela uma capital moderna, em que haja rua que não se pareçam [sic] com a do Sabão... e projetam melhorar o porto... abrir uma avenida de quase dois quilômetros, desde o Boqueirão até a Prainha... edificar um teatro —um teatro vê isso!— e uma biblioteca, e uma escola de belas-artes, e um palácio de exposição permanente, e querem alargar a prolongar ruas... pôr jardins em toda a parte... embelezar Botafogo e o canal do Mangue, o meu querido canal do Mangue! Enfim, vão estragar-me o Rio!
> [...]
> **Carrancismo** —*[um gênio]* que faça com que o Rio de janeiro continue a ser a cidade das ruas sem sol, a capital da febre amarela e da tuberculose. Aquilo está perdido. Os costumes reformam-se, começa a haver sociabilidade [...] Já há lá dois ou três automóveis, não te digo mais nada!
> **Satanás** —Automóveis! A coisa é realmente grave... (Azevedo, 1995: 416-417)

Ao longo de toda a peça Arthur Azevedo traz à cena esse embate entre as reformas que estão sendo promovidas e as forças que a elas fazem resistência. Alguns exemplos podem ser encontrados nas falas do Progresso; "Não há diabos que se possam opor à força dos acontecimentos! E demais, para que esse enviado especial, quando no Rio de Janeiro o que não falta são pessimistas e maldizentes? Os brasileiros são os primeiros inimigos do Brasil!" (Azevedo, 1995: 422). E no embate entre Guanabarina e Andrade acerca da convivência entre progresso e atraso:

[10] Arthur Azevedo faleceu em 1908 deixando incompleta sua última revista-de-ano sobre os acontecimentos do ano de 1907.

> **Andrade** —Bem me queria parecer que havia exagero no que foram contar ao Diabo. Há aqui algum progresso, não há dúvida, mas é progresso que concilia perfeitamente com o atraso. [...] O jogo? Ainda bem! O jogo fará com que dê em fantasias toda esta história de progressos...
> **Guanabarina** —[...] Quero dizer que o jogo não obstará o desenvolvimento encantador da cidade. O Rio de Janeiro é como um navio: joga, mas anda pra frente. (Azevedo, 1995: 475)

Assim, Azevedo se mostra entusiástico com o progresso que está sendo promovido sem, contudo, fechar os olhos à realidade local, se mostrando reticente e lúcido quanto às forças que governam o país e inspiram a população.

Em algumas cenas é possível entrever a dinâmica das reformas como, por exemplo, no que diz respeito às desapropriações. O personagem do comerciante Barroso reclama ter recebido menos do que pedira pela desapropriação de seu imóvel, enquanto sua esposa afirma que o que ele recebera vai além do valor real (Azevedo, 1995: 434-435). Noutro ponto Azevedo põe em cena o personagem de um proprietário que entra a protestar contra a opressão sobre os donos de imóveis diante das exigências da Prefeitura, da Junta de Higiene, os impostos e as demolições que assombravam todos os donos de imóveis (Azevedo, 1995: 460). Segundo Oswaldo Porto Rocha, com as obras a municipalidade desalojou cerca de 20 mil pessoas da área central da cidade, enquanto os gastos com desapropriações foram de 52.450.000$000 apenas com as obras do cais do porto e da Avenida Central (Rocha, 1995: 60).[11] Enquanto isso, em 1905 foi criado um imposto de 25% a ser cobrado dos donos de imóveis para financiar o calçamento das ruas (Rio Estudos, 2006: 6).

Se em *A Capital Federal* Arthur Azevedo trouxe à cena a saga da busca de habitações disponíveis para aluguel, em *Guanabarina* esta saga foi substituída pelas demolições e a conseqüente mudança de logradouro devido a elas. A família do personagem Pimenta vem do interior procurar um médico que resolva o problema de infertilidade de sua filha Candoca. Planejam se hospedar na casa de um amigo, Barroso, contudo, passam a peça inteira a procurar pelo seu novo endereço. Na busca, deparam-se com várias ruas total ou parcialmente demolidas como, por exemplo, a rua Uruguaiana citada na cena IV do sexto quadro;

> **Pimenta** —Diz que *mandárum botá* as casa todas abaixo! *Preguntemo, preguntemo*... Esse dois *home* também *preguntou* e, no fim de um tempão muito grande, nos *dissérum* que seu Barroso tinha se mudado para a rua da *Oroguaiana*. *Fumo*! Aí foi *pió*! Não *encontremo* nem a casa que nos *dissérum* nem casa nenhuma daquele lado. Tá tudo embaixo! (Azevedo, 1995: 442)

[11] Há que se observar que essas foram obras que ficaram a cargo do Governo Federal e outras desapropriações foram feitas ainda para as obras executadas pela Prefeitura.

Numa cidade grande e em transformação como a Capital Federal, a família do interior choca-se diante da perda dos referenciais interioranos onde os moradores conhecem os endereços uns dos outros e se oferecem hospedagem. O conflito de hospitalidade fica exposto nas falas dos personagens Barroso —quando recebe carta avisando da visita da família de Pimenta: "Essa gente aí fora é toda assim: em conhecendo alguém aqui no Rio, caem-lhe logo em casa, de hóspedes! Os hotéis são caros..." (Azevedo, 1995: 434)— e Pimenta, quando resolvem hospedar-se num hotel por aquela noite: "É isso. Mas procuremos seu Barroso, porque, se ele sabe que a gente veio ao Rio e não se hospedou em casa dele, fica ofendido" (Azevedo, 1995: 443).

Na visita da família interiorana à capital em obras, a perdição do espaço urbano recheado de prazeres —como em A Capital Federal— cede lugar a algumas trapalhadas e cenas cômicas como os quatro casamentos de Menezes, marido de Candoca. Supostamente perdido da família e da esposa, Menezes "casa-se" brevemente com duas espanholas e uma portuguesa, valendo-se para tal das igrejas Protestante Metodista, Protestante Militante e Fisiólatra. Assim, Azevedo deixa ver também a multiplicação das crenças religiosas presentes no Rio de Janeiro do começo do século. Multiplicação essa que se vale, entre outras circunstâncias, de conveniências como a de Menezes e seus casamentos. Numa série de artigos publicados pelo jornalista Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, em 1904 e reunidos no livro *As religiões do Rio*, fala-se da diversidade de religiões na cidade:

> O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa. Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num pais essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á. (Rio, 2006: 17)

Alguns outros elementos representativos da história e da sociedade carioca no começo do século XX, apresentados em *Guanabarina* são, por exemplo, a reforma educacional de Epitácio Pessoa e o ensino equiparado;

> **Pimenta** —E *viemo* também pra *pô* este menino num colégio *epi... epi... cumo* chama *memo*?
>
> **Candoca** —Equiparado.
>
> **Pimenta** —Não vê que nos *dissérum* lá nas Dores do Indaiá que os *menino* dos três *equiparado* não *sabia* nada, mas *era* todos aprovado. [...]
>
> **Dona Marciana** —O pequeno está *percisado* de ensino *superió*, *indas* que esse ensino seja *inferiô*. Ele já tem o primário, aprendeu comigo. O secundário e o terciário há de se *arranjá* aqui no Rio. (Azevedo, 1995: 442)

Os diálogos revelam um problema decorrente da lei de 1901, elaborada pelo então Ministro do Interior, Justiça e Educação, Epitácio Pessoa, que estabelecia entre outros a equiparação do ensino ginasial ao Colégio Pedro II no Rio de Janeiro (Senado Federal, 1901). Equiparação essa feita de forma apressada revelando o descompromisso com a qualidade do ensino.

Outro ponto interessante mostrado em *Guanabarina* são os debates entre políticos protecionistas e os livre-cambistas, mostrando as disputas relativas a política econômica. Enquanto os protecionistas se preocupavam com a inflação e a industrialização do país, os livre-cambistas queriam a defesa do café e dos lucros dos cafeicultores —que se beneficiavam da desvalorização da moeda. São percebidas no texto, também, mudanças de ordem sócio-cultural, como no caso das costureiras que aparecem a cantar —na cena 8 do quadro 6— seus atributos pessoais ao invés de seus dotes profissionais, além do fato de todas se apresentarem como estrangeiras (Azevedo, 1995: 429). Isso nos permite inferir, numa comparação com *A Capital Federal,* uma possível mudança relativa às concubinas. Enquanto em *A Capital Federal* elas aparecem simplesmente como cocottes, vivendo à custa dos favores que prestam aos seus amantes, em *Guanabarina* elas se guardam no respaldo de uma profissão.

A importância estética dada às fachadas pode ser observada na fala do personagem Andrade: "É uma casa esplêndida! Mas como não entrei pela porta, não lhe vi a fachada, e o amigo bem sabe que é principalmente da fachada que hoje se faz questão" (Azevedo, 1995: 426). A fala faz alusão ao concurso de fachadas, promovido para a construção dos novos prédios da Avenida Central. A cidade assumia novos usos ao passo que imprimia na população novos costumes. Com posturas (leis) referentes não apenas à forma e aos usos das construções, mas que recaiam também sobre os habitantes da cidade, o que se percebe e a ação do Estado na esfera privada, controlando os padrões de privacidade e convívio urbano. "A 'profilaxia' dos espaços públicos e dos corpos deveria ser, portanto, acompanhada daquela dos lares e, por extensão, dos bairros e do centro, livrando a capital das convivências tachadas de insalubres e perigosas, sanitária e socialmente" (Marins, 1998: 144).

Curiosamente, os transportes que figuraram nas cenas de *A Capital Federal* não se mostraram tão presentes em *Guanabarina*, a não ser pela alusão aos automóveis, citada anteriormente. O mais provável é que essa ausência se deva a uma naturalização de seus avanços no cotidiano da população. A nova configuração das ruas privilegiava a circulação. Necessária para o melhor escoamento da produção rumo ao porto, influenciou também o cotidiano da população. Os discursos higienistas recomendam os passeios ao ar livre para melhorar a saúde e o *footing* na Rua Paissandu torna-se a distração dos sábados à tarde. Na peça, a primeira cena do segundo ato é aberta por um passeio de Guanabarina e Andrade na Avenida Beira Mar. As belezas da avenida e de sua paisagem são cantadas em versos pelo coro;

> Coisa divertida
> É passear
> Na bela avenida
> Beira-mar!
> Que felicidade
> E que prazer
> Quando até a cidade
> Ela vá ter!
> Com este outro lugar
> Não se pode comparar. (Azevedo, 1995: 478)

São mudanças que em conjunto criaram um novo cenário. A Avenida Central, principal ícone das reformas, é mostrada na *apoteose*, onde é retratada à noite. Também em sua coluna "O Theatro", de 1º de março de 1906, Arthur Azevedo faz referência à nova avenida celebrando a civilização trazida por ela ao carnaval daquele ano:

> Nos theatros, como nas ruas, não houve outra coisa senão Carnaval, e quer me parecer que o carioca a muitos annos não se divertia tanto. [...] Os tres illustres brasileiros que tiveram a gloria de inventar a Avenida Central, isto é, os Dr. Rodrigues Alves, Lauro Muller e Paulo de Frontin, devem estar satisfeitissimos: o Carnaval de 1906 foi a demonstração mais positiva e flagrante de que aquelle incomparavel melhoramento iniciou a reforma dos costumes cariocas. Houve na festa uma nota de elegancia que o nosso povo não conhecia ainda, e a alegria popular, o enthusiasmo das massas, a própria concorrencia publica foram mais consideraveis que nos outros annos. Lembram-se do atropello e dos apertões que havia na rua Ouvidor, durante a passagem dos prestitos carnavalescos? Pois bem, na Avenida passam dois ao mesmo tempo, em sentido contrario, de um lado e de outro, sem que ninguém se apertasse! (Azevedo em Neves e Levin, 2009)

O aspecto sanitário das reformas é citado na fala do personagem Barroso que faz referência ao controle sanitário coordenado por Oswaldo Cruz —diretor-geral da Saúde Pública: "Qual nada! Lá fora sabe-se que febre amarela, peste, mosquitos, focos de infecção, tudo acabou, e por isso é que eles vêm cá" (Azevedo, 1995: 434). Tal controle, contudo, fez necessária a aplicação de medidas, às vezes, nada populares como a Vacina Obrigatória. O episódio, citado na peça (Azevedo, 1995: 471), juntamente com os demais transtornos causados pelas reformas à população mais pobre da cidade, provocou uma rebelião civil. O estopim dessa guerra foram a desinformação e as especulações que se seguiram a regulamentação da Lei da Vacina Obrigatória em 9 de novembro de 1904 (Sevcenko, 1994: 13).

> Cerceados nas suas festas, cerimônias e manifestações culturais tradicionais, expulsos de certas áreas da cidade,

> obstados na sua circulação, empurrados para as regiões desvalorizadas [...]; discriminados pela etnia, pelos trajes e pela cultura; ameaçados com os isolamentos compulsórios das prisões, depósitos, colônias, hospícios, isolamentos sanitários; degradados social e moralmente, tanto quanto ao nível de vida, era virtualmente impossível contê-los quando explodiam em motins expontâneos. (Sevcenko, 1999: 66)

Segundo Margareth Rago, para os grupos burgueses que se põem à frente do poder, o pobre se apresenta como o outro possuidor dos valores por ela rejeitados (Rago, 1985: 175-176). Quando o controle sobre esses pobres se estende para além da esfera política podendo ser justificado por questões como a saúde pública eliminam-se os obstáculos que limitavam a ação prática. Assim sendo, ao mesmo tempo em que criaram o belo cenário destinado à fruição diária dos grupos burgueses, as reformas e ações governamentais falharam ao não oferecer as melhoria para toda a população. Concentrando-se apenas nas áreas centrais e criando condições para que a especulação imobiliária conduzisse o desenvolvimento dos bairros da zona sul, os governos local e federal apenas empurraram o problema para um ponto mais distante de seus olhos, até que ele seguisse crescendo e incomodasse novamente anos mais tarde.

FONTES

AZEVEDO, Artur (2011), *A Capital Federal.* São Paulo, Globus Editora. Arquivo digital disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2397 (30.09.2013).

AZEVEDO, Arthur (1995), *Teatro de Arthur Azevedo,* vol. 5. Rio de Janeiro, FUNARTE.

AZEVEDO, Arthur (1894-1908), "O Theatro". *Jornal A Notícia.* Rio de Janeiro. Em NEVES, Larissa de Oliveira e LEVIN, Orna Messer (2009), *O theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908).* Campinas, Editora da UNICAMP. Material Complementar.

O PAIZ, Rio de Janeiro, janeiro a fevereiro de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 4-379,03,13 coleção 13 (4475-4562).

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, fevereiro de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 1- 026,03,07 coleção 1897 fev.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, janeiro a março de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 1-254,03,06 coleção 1897 jan-fev, mar (1).

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, janeiro a março de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 1-002,03,01 coleção 1897 jan-mar.

SENADO FEDERAL (1901), Subsecretaria de Informações. "Decreto nº 3890, de 1 de janeiro de 1901". Aprova o código dos Institutos Oficiais de Ensino Superior e Secundário. Acesso: Fevereiro de 2011. http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=60451&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Mauricio de A (1988), *Evolução Urbana do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, IPLANRIO/Zahar.

ANDREATTA, Verena (2007), *Ciudades Cuadradas, Paraísos Circulares. Planes de ordenación y orígenes de la urbanística en Rio de Janeiro (importación y transformación de paradigmas).* Tese de doutoramento —Departament d'Urbanisme i Ordenació Del Territori/ Universitat Politècnica de Catalunya.

____ (2009), "Rio de Janeiro: planes de ordenación y orígenes de la urbanística carioca" em *Revista Iberoamericana de Urbanismo,* n.º1, pp. 15-26.

BARROS, Fernando Monteiro de (2010), "O decadentismo na poesia brasileira da Belle Époque" em *Anais do XIV Congresso Nacional de Linguística e Filologia.* Rio de Janeiro, CiFEFil/ UERJ, pp. 2.927-2.934.

BRAGA, Claudia (2003), *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República.* São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq.

BENÉVOLO, Leonardo (2003), *História da cidade.* São Paulo, Perspectiva.

CAFEZEIRO, Edwaldo (1996), *História do teatro brasileiro: Um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro, EDUFRJ, Eduerj, Funarte.

CARVALHO, José Murilo (1990), *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras.

____ (1987), *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi.* São Paulo, Companhia das Letras.

COLEÇÃO ESTUDOS DA CIDADE (2006), *Rio Estudos,* n.º 221. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, Instituto Pereira Passos. Diretoria de Informações Geográficas.

COSTA, Emilia Viotti da (1999), *Da Monarquia a República: momentos decisivos.* São Paulo, Fundação Editora da UNESP.

DEAN, Warren (1992), "La economía brasileña, 1870-1930", em BETHELL, Leslie (ed.), *Historia de América Latina. V.10 - América del Sur, c. 1870-1930.* Barcelona, Editorial Crítica, pp. 333-369.

FREIRE, Américo (2000), "República, cidade e capital: o poder federal e as forças políticas do Rio de Janeiro no contexto da implantação republicana", em FERREIRA, Marieta de Moraes (ed.), *Rio de Janeiro: uma cidade na História.* Rio de Janeiro, FGV.

GRIGORIEFF, Nathan (2006), *Hablamos latín sin saberlo.* Barcelona, CEAC Ediciones.

HELIODORA, Bárbara (1972), *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro.* Porto Alegre, UFRGS.

HOBSBAWM, Eric (1988), *A era dos impérios: 1875-1914.* Rio de Janeiro, Paz e Terra.

JESUS, Gilmar Mascarenhas (1999), "Do espaço colonial ao espaço da modernidade: os esportes na vida urbana do Rio de Janeiro", em *Scripta Nova* - Universidad de Barcelona, n.º 45.

LACERDA, Janaína Furtado (2003), *Dois lados da moeda: o discurso científico e o discurso político na Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro.* Dissertação de Mestrado – PPGHIS/ UERJ.

LOVE, Joseph L. (2000), "A república brasileira: federalismo e regionalismo (1889-1937)", em MOTA, Carlos Guilherme (ed.), *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

MARINS, Paulo César Garcez (1998), "Habitação e Vizinhança: Limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras", em SEVCENKO, Nicolau (ed.), *História da vida privada no Brasil. Vol. 3.* São Paulo, Companhia das Letras.

MARTINS, Antonio (1988), *Artur Azevedo: A palavra e o riso.* São Paulo, Perspectiva; Rio de Janeiro, UFRJ.

MARTINS, William de Souza Nunes (2004), *Paschoal Segreto "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920).* Dissertação de mestrado. Departamento de História. Rio de Janeiro, UFRJ.

MELO, Vitor de Andrade (2006), "Remo, modernidade e Pereira Passos: primórdios das políticas públicas de esporte no Brasil", em *Esporte e Sociedade*, n.º 3.

MENEZES, Lená Medeiros de (2007), "(Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédienne no Rio de Janeiro oitocentista", em *Revista Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, n.º 20-21.

NERY, Laura (2002), "Caricatura: cartilha do mundo imediato", em *Revista Semear* (PUC-RJ). Rio de Janeiro, vol. 7, pp. 127-144. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_10.html (agosto 2010).

NEVES, Larissa de Oliveira em LEVIN, Orna Messer (2009), *O theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908).* Campinas, Editora da UNICAMP.

NEVES, Margarida de Souza (1992), "Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas", In: Antonio Candido et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Campinas: Ed. Unicamp / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 79.

OSCAR, Henrique (1985), *O teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo.* Rio de Janeiro: UFRJ.

PAIVA, S. C (1991), *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

PALMA FILHO, João Cardoso (2010), "A República e a educação no Brasil - 1ª República 1889-1930", em PALMA FILHO, J. C. (ed.), *Caderno de Formação - Formação de Professores - Educação Cultura e Desenvolvimento - História da Educação.* São Paulo, Cultura Acadêmica.

PECHMAN, R. M. (2003), "De civilidades e incivilidades", em *Revista Rio de Janeiro,* n.º 10.

RAGO, Margareth (1987), *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930.* Rio de Janeiro, Paz e Terra.

REIS, Nestor Goulart (2000), "Urbanização e modernidade: entre o passado e o futuro 1808-1945", em MOTA, Carlos Guilherme (ed.), *Viagem*

Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação. São Paulo, Editora SENAC São Paulo.

ROCHA, Oswaldo Porto (1995), *A era das demolições: a cidade do Rio de Janeiro: 1870/1920.* Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.

SANTOS, Paulo F. (1981), *Quatro séculos de arquitetura.* Rio de Janeiro, IAB.

SEVCENKO, Nicolau (1994), *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes.* São Paulo, Editora Scipione.

____ (1999), *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo, Brasiliense.

SILVA, A. C. (2004), "O Alienista e a sátira clássica antiga". *Revista Philologus,* CIFEFIL - UERJ. v. Ano 10, n.º 29, pp. 41-50.

SOIHET, Rachel (1998), *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas.* Rio de Janeiro, Editora FGV.

SOUSA, J. Galante de (1960), *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

TAVARES, Maria de Fátima Duarte (2008), "A paisagem do Rio de Janeiro e o pensamento técnico: ordem urbana e natureza no século XIX", em *Arquitextos,* Portal Vitruvius, n.º 096. Texto Especial 471. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp471.asp (novembro, 2009).

TEIXEIRA, Ubiratan (2005), *Dicionário de Teatro.* São Luís, Editora Instituto Geia.

VENEZIANO, Neyde (1991), *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.* Campinas, Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas.